

KÁROLY CSÚRI (SZEGED)

Über Georg Heyms Dichtung¹

Versuch eines Erklärungsmodells

Teil 1

1 Einführende Bemerkungen

Während die Frühphase von Georg Heyms Lyrik – von 1899 bis 1909 – bis heute nur wenig Interesse in der Literaturwissenschaft fand, erfuhr sein reiferes Werk, der kurze Zeitabschnitt von 1910 bis 1912, von vornherein eine besondere Aufmerksamkeit und ließ den früh verstorbenen Dichter zu einem der entscheidenden Wegbereiter des Expressionismus und der literarischen Moderne in Deutschland avancieren. Diese Situation lässt sich teilweise darauf zurückführen, dass das Datum 1910 als Beginn des 'expressionistischen Jahrzehnts' sich in der Forschung in dem Maße festgesetzt und solche Bedeutung erhalten hat, dass es „immer noch als deutliche Zäsur verstanden wird und die historischen Voraussetzungen der literarischen Evolution, wie sie paradigmatisch für das Frühwerk Heyms bis 1909 zu diskutieren wären, relativiert.“² Andererseits, ähnlich wie im Falle Georg Trakls, der bekanntesten österreichischen Leitfigur moderner Dichtung³, konnte auch die

¹ Mein Referat auf dem Szegeder Germanistentag ist inzwischen andernorts veröffentlicht worden. Daher entschied ich mich für die Publikation des 1. Teiles einer längeren vergleichenden Arbeit über Georg Heyms und Georg Trakls Dichtung. Dieser Teil der Studie wurde im Sommer 2007 im Rahmen eines Humboldt-Forschungsaufenthalts an der Tübinger Universität fertiggestellt. Für die großzügige Unterstützung möchte ich der Alexander von Humboldt-Stiftung meinen aufrichtigen Dank aussprechen.

² Siehe Korte, Hermann: Georg Heym. Stuttgart: Metzler 1982, S. 29.

³ Im Teil 3 des Aufsatzes soll das in verschiedenen Arbeiten dargelegte Erklärungsmodell von Trakls Dichtung (Siehe dazu Csúri, Károly: Theorie und Modell,

These der Unselbständigkeit nicht wesentlich abgeschwächt werden, zumal Heyms frühe Dichtung in der Tat vielfach auf adaptierten literarischen Mustern, vor allem auf „epigonenhaften Romantizismen“⁴ beruht. Es ist allerdings nicht verwunderlich, wenn bei einem so jungen Dichter, der bereits mit elf Jahren sein erstes Gedicht schrieb, die Verse anderer Dichter nachklingen. Neben mehreren „zweit- und drittklassigen Autoren der Nachromantik“ lässt sich u. a. auch der Einfluss von Conrad Ferdinand Meyer, Richard Dehmel, Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke und Stefan George erkennen. Doch sind es nachweislich vor allem Friedrich Hölderlin und Friedrich Nietzsche, „denen er sich in jenen Jahren seiner früheren dichterischen Versuche besonders verbunden fühlt“.⁵ Trotz der angeführten Beispiele, die eher den adaptiven Zug des Frühwerks betonen und somit das vorrangige Interesse der Literaturwissenschaft an Heyms späterer Poesie aus den Jahren 1910–1912 zu rechtfertigen scheinen, lässt sich nachweisen, dass eine Kontinuität zwischen beiden Werkphasen im Sinne literarischen Fortschreibens besteht, indem innovative Thematik, Betrachtungsweise und poetische Verfahren für viele Gedichte bereits in der ersten größeren Dichtungsphase Heyms kennzeichnend sind. Diese These zu belegen soll allerdings in der vorliegenden Arbeit nicht allein dem Ziel dienen, die Wichtigkeit einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Heyms früher

Erklärung und Textwelt. Über Trakls „Ruh und Schweigen“. In: L. Bodi u. a. (Hg.): *Weltbürger – Textwelten. Helmut Kreuzer zum Dank*. Bern u. a.: Lang 1995, S. 128–151; Csúri, Károly: Über die Prinzipien von Trakls poetischem Universum – Zum Gedicht „Gesang einer gefangenen Amsel“. In: H.-G. Kemper (Hg.): *Gedichte von Georg Trakl*, Stuttgart: Reclam 1999, S. 169–188) mit dem von Heyms Poesie verglichen werden.

⁴ Siehe Korte 1982.

⁵ Vgl. Martens, Gunter: Nachwort. Einführung in das Werk Georg Heyms. In: G. Martens (Hg.): *Georg Heym – Werke. Mit einer Auswahl von Entwürfen aus dem Nachlass, von Tagebuchaufzeichnungen und Briefen*. Stuttgart: Reclam 2006, S. 362–410, hier S. 368f.

Dichtung an sich zu betonen. Vielmehr geht es darum zu zeigen, dass das reife Werk grundsätzlich nur im strukturellen und funktionalen Zusammenhang des Frühwerks hinreichend erklärt werden kann. Von den Arbeiten, die im gleichen Sinne argumentieren, kann hier nur auf zwei etwas ausführlicher eingegangen werden⁶. Ihre Einsichten, die sich für unser Herangehen als besonders wichtig erweisen sollten, werden zunächst in vereinfachter Form zusammengefasst. Dargelegt wird der Lyrik-Teil der kurzen Monographie Kortes, der m. E. nach wie vor einen soliden Hintergrund für das Heym-Verständnis liefert und auch für die weitere Forschung des poetischen Werks einen zuverlässigen, wissenschaftlich fundierten Rahmen sichert. Der Aufsatz von Schneider über das Landschaftsbild widmet sich einer Detailfrage von besonderer Relevanz in Heyms Dichtung und zeigt nahe Verwandtschaft zu der Thematik unserer Studie, die ebenfalls vorsieht, sich mit einem bestimmten Gedichttypus von Heyms Naturlyrik auseinander zu setzen. Damit stellt Schneiders Einzeluntersuchung, zusammen mit den allgemeinen Überlegungen in Kortes Monographie, eine gleichsam natürliche Ausgangsbasis für unser Forschungsvorhaben dar.

Ein erster Versuch, die in der früheren Rezeptionsgeschichte meist als homogene Einheit betrachtete und nicht selten als epigonal abgestempelte Periode von Heyms Poesie differenzierter zu betrachten und außer auf die Nachahmung vorgegebener Modelle auch auf die originellen Züge des dichterischen Schaffens in der Anfangsphase hinzuweisen, wird von Korte vorgenommen. Nach seiner Gliederung geben die Gedichte bis 1905 meist romantische Nachempfindungen „mit naturpoetischen Klischees“⁷ wieder. Ab

⁶ Auch die wichtige Studie von Mautz (Mautz, Kurt: *Mythologie und Gesellschaft im Expressionismus. Die Dichtung Georg Heyms*. Bonn: Athenäum 1961) bleibt an dieser Stelle unberücksichtigt, sie wird jedoch anhand der Überlegungen zu Heyms späterer Poesie vielfach herangezogen und diskutiert.

⁷ Siehe Korte 1982, S. 33.

April 1905 rücken dann vor allem „Schicksalsbegriff, Helios-Kult und Schönheitstopos“⁸ in den Mittelpunkt der Dichtung. Von 1906 bis November 1908 vollzieht sich Heyms Anschluss an die zeitgenössische Lyrik. Gemäß einem wichtigen Grundprinzip des Fin-de-siècle versucht er aus den „artifiziellen Gegenständen“ der Kunst 'ein erhöhtes Reich' zu errichten“⁹, indem die Landschaftsbilder nun in „ästhetisierender, verklärender Form“ Eingang in seine Lyrik finden¹⁰. In der gleichen Phase erscheint allerdings auch die Stadtthematik, die sich teils bereits mit dem Untergang und einer sich von Innen heraus entfaltenden Destruktion verbindet. Damit deutet sich bei Heym in Ansätzen jene grundlegende Richtung der Großstadtdichtung an, die in diesem Bereich die literarische Entwicklung von der Jahrhundertwende zum Expressionismus bestimmen sollte. Von November 1908 bis Ende 1909 setzt sich in seiner Auffassung die Desillusionierung noch eindeutiger durch: seine Naturlyrik bleibt keine Stimmungspoesie mehr. In ihren Bildern macht sich vielmehr „eine erstarrte, avitale, bedrohliche Welt kenntlich“¹¹. Eigentlich verwandelt sich damit die Natur Heyms in einen „Erfahrungsraum für gesellschaftliche Prozesse“, die in den poetischen Chiffren einer abgestorbenen, vom Verfall gezeichneten Landschaft gespiegelt werden¹². Ähnlich innovativ wirken aus werkgeschichtlicher Sicht auch jene Texte von Heym, die zwar aus dieser Periode stammen, aber im Kontrast zum erstarrten und bedrohlichen Wirklichkeitsbild vitalistisch geprägt sind und „ganz im Zeichen der Aufbruchsthematik stehen“¹³. Anhand der späten Dichtung von Heym werden im Kapitel „Themen und poetische Verfahren“ zunächst Leitbegriffe wie Vision,

⁸ Ebd., S. 30.

⁹ Ebd., S. 31.

¹⁰ Ebd., S. 33.

¹¹ Ebd.

¹² Ebd.

¹³ Ebd., S. 34.

Apokalypse und Prophetie kritisch geprüft. In ihrem Falle ging es nach Korte meist gar nicht um einen Gestaltungsaspekt Heymscher Poesie, sondern grundsätzlich um die Person Heyms selbst als „Visionär des Grauens und tragischen Seher, ja Verkünder allen Unheils“ (einschließlich der beiden Weltkriege)¹⁴. Diese historisch wohl unangemessene und inhaltlich unhaltbare Auslegung hat, so Korte, auch die „Analyse der Bildkonstitution und Metaphern eher behindert als gefördert, da einzelne Kompositionselemente, ebenso wie zahlreiche Genres der Lyrik, unter der vagen Begrifflichkeit 'Vision' subsumiert worden sind und statt einer differenzierteren Beschreibung der Semantik poetischer Verfahren „ein mystifiziertes Bild der Dichtung (...)vielfach entwickelt in einem existentialistischen und irrational-metaphysischen Jargon“¹⁵ entstand. Gegenüber solcher Mystifizierung versucht Korte auch für Heyms reife Poesie klare und umfassende Strukturierungsprinzipien zu formulieren. Diese werden von ihm als „Phänomenologie der Entfremdung“ bzw. „Vitalismus und fatalistische Kontrafakturen“ bezeichnet. Der erste Begriff soll Texte erfassen, die „Krankheit und Tod, Monotonie und Stagnation, Zerstörung und Untergang thematisieren“ und die „Erstarrung allen Lebens, der Öde, Dürre, Fäulnis, Kälte und Dunkelheit“ sowie „Verfall und Morbidität“ in ständiger Variation darstellen.¹⁶

Die Gedichte allesamt repräsentieren „eine Phänomenologie der Entfremdung, indem sie das Individuum als Objekt eines ihm in seiner Sinnkonstitution verborgenen Geschichtsprozesses thematisieren. Angst, Isolation und Ohnmacht beherrschen es.“¹⁷ Die hier angedeutete Phänomenologie der Entfremdung wird bei Heym sowohl anhand von sozial heruntergekommenen, nur noch vegetie-

¹⁴ Ebd., S. 43.

¹⁵ Ebd., S. 45.

¹⁶ Ebd., S. 46.

¹⁷ Ebd.

renden Figuren städtischer Welt, als auch in Form unterschiedlicher Naturvorgänge, das heißt in den Genres Natur- und Großstadtyrik, gleichermaßen konkretisiert.¹⁸ Die mit Vitalismus

¹⁸ Die Naturlyrik ist kein Spiegel bzw. literarisches Abbild eines Naturpanoramas, sondern vielmehr eine spezifische Interpretation des Zusammenhangs von Natur und Gesellschaft: „eine im Horizont des Verhältnisses von Mensch und Natur historisch definierte Selbstvergewisserung des Subjekts“ (Siehe Korte 1982, S. 50). Anhand der poetischen Entwicklung Heyms von idealisierten Landschaftsbildern zu einer dämonisierten Natur, wie dies in Schneiders Analyse besonders deutlich wird, ist diese Beziehung für Korte exemplarisch nachweisbar: Natur lässt sich nach ihm nicht mehr gegen die Gesellschaft als „heilbringender Fluchtraum“, als „Gegenbild zur sozialen Realität“ ausspielen, „sondern wird deren adäquater – metaphorischer – Ausdruck“. In den poetischen Chiffren der Naturlyrik können – gemäß dem literarischen Modell einer Phänomenologie der Entfremdung – „Stagnation, Dekadenz und Velleität der Gesellschaft ästhetisch erfahren werden, deren Erscheinungsformen Heym auf der Basis einer vitalistischen Anschauungsweise interpretiert.“ (Ebd., S. 50). Zu hinterfragen bleibt jedoch, wie weit eine solche Interpretation des Verhältnisses von Natur und Gesellschaft, die vor Korte auch bereits in Mautz 1961 und im Heym-Kapitel von Viettas und Kempers Expressionismus-Monographie (Vietta, Silvio / Kemper, Hans-Georg: Expressionismus. München: Fink 1975) usw. vertreten wird, zwingend ist. Korte schließt andere Deutungsmöglichkeiten aus, wenn er auf Heyms Protagonisten der Peripherie wie *Der Blinde*, *Der Bettler*, *Die Gefangenen*, *Die Irren*, *Die Tauben* usw. bezogen behauptet: „Solches Verständnis der gesellschaftlichen Prozesse darf nicht mit existentialistischem Rasonieren über den unbehausten, in die Welt geworfenen »Menschen an sich« verwechselt werden. Nicht die Metaphysik des Absurden, sondern die im vitalistischen Anspielungshorizont formulierten gesellschaftlichen Erfahrungen bestimmen den Blickwinkel [...]: In ihnen ist die historische Situation benannt, deren Grundlage eine festumrissene Ordnung mit ihren Mechanismen der Anpassung, Unterdrückung und des Zwangs bildet“ (Korte 1982, S. 48). Was hier überzeugend klingt, muss nicht unbedingt für das ganze Werk Gültigkeit haben. Als Beweis für die politisch-gesellschaftliche Anspielung in der Vieldeutigkeit eines Naturbildes, nämlich der Gewitter- und Wettermetaphorik führt er das Gedicht „Im Osten zieht das ungeheure Reich...“ als Beispiel heran. Er umreißt dabei folgendes poetisches Modell des Naturvorgangs: die „ungebrochene Harmonie von Landschaft und Horizont“ am Anfang wird „zum Bild trügerischer Ruhe mit allen Anzeichen »nahenden Gewitters«“ destruiert. Der Prozess der Destruktion lässt sich „über die Semantik der Farbmotive und die sukzessive Entfaltung des Wolkenmotivs“ nachzeichnen: aus den »hohen Wolken«, die »wie Inseln schlafen“, wird im Schlussbild des Gedichts ein „riesiger Schädel ohne Fleisch und Haar“ (Ebd., S. 51). Ohne hier noch auf Einzelheiten einzugehen, lässt sich an dieser Stelle bereits soviel einsehen,

kombinierten fatalistischen Kontrafakturen als zweites entscheidendes Konstruktionsprinzip manifestieren sich bei Heym, so Korte, vor allem in der Behandlung historischer Gegenstände: sie sind nicht bloß „als literarisierte Projektion von 'Begeisterung, Größe und Heroismus' [...], sondern [...] auch als Paradigma für deren Gegenteil: als Projektion stagnierender, erstarrter Ordnung im geschichtlichen Bild zu begreifen. So spiegelt sich im historischen Sujet jene Widersprüchlichkeit, die für Heyms Dichtung und überhaupt für deren Verhältnis zum Vitalismus charakteristisch ist: dass nämlich lebensbefreiende Aufbruchsillumination ihre Grenzen in der Allgewalt, in der beherrschenden Dominanz lebensfeindlicher Mächte findet“¹⁹.

Schneider, der sich in seiner komparativen Arbeit auch mit Heyms früher Dichtung auseinandersetzt, behandelt nur einen Aspekt seiner Dichtung. Gegenüber dem resümierenden Überblick von Korte untersucht er allein die Natur- und Landschaftsmotive bzw. die „jahreszeitlichen Vorgänge in der Natur“.²⁰ Seine Themenwahl ist allein schon durch die hohe Zahl der Naturgedichte begründet. Wichtiger ist jedoch für ihn jener tief greifende Wandel des Landschaftsbildes, der sich parallel zur Hinwendung zu spezifisch expressionistischen Themen in der späteren Phase vollzieht. In den

dass dem Schlussbild – wie auch dem ganzen Gedicht – kaum eine unmittelbare politisch-gesellschaftliche Referenz zugewiesen werden kann. Das Visionieren des Todes im Wolkengebirde an sich signalisiert allein den plötzlich-unaufhaltsamen, dämonisch-gewaltigen Einbruch des Todes ins Leben des Schauenden – ein oft wiederkehrendes Motiv in Heyms Dichtung –, und man kann in Anbetracht dieses Bildes der Interpretation von Korte nur schwer folgen, wenn er schlussfolgert: „Der Naturvorgang erscheint in diesem Gedicht nur als ein Beispiel für einen Dynamisierungsprozeß, der zur Metapher wird – mit allen Anzeichen einer Katastrophe: eine poetische Reflexion auf die Überwindung stagnierender, festgeronnener Strukturen“ (Ebd. S. 51f.).

¹⁹ Siehe Korte 1982, S. 58.

²⁰ Vgl. Schneider, Karl Ludwig: Das Bild der Landschaft bei Georg Heym und Georg Trakl. In: H. Steffen (Hg.): Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965, S. 45.

Landschaftsdarstellungen des Gymnasiasten Heym mangelt es noch an konkreten Natureindrücken. Seine Gedichte zeugen vielmehr von „gängigen Klischees klassischer und romantischer Stilgebung“²¹. Der Durchbruch zum Landschaftserlebnis erfolgt mit Heyms Übersiedlung nach Würzburg zum Studium ab 1907, aber seine Naturauffassung wird nach Schneider noch weit in das Jahr 1909 hinein von den literarischen Traditionen des 19. Jahrhunderts bestimmt. Trotz des verklärten Naturbildes, das bei ihm bis 1909 vorherrschend bleibt, erscheinen eine Reihe von Bildern und Motiven, die die spätere Dämonisierung der Natur vorwegnehmen, bereits in der Frühdichtung. Und mehr noch: „Überhaupt lässt sich sagen, dass die spätere Entwicklung des Dichters keimhaft in seiner Lyrik der Frühzeit schon vorgebildet war, und dass er sogar für die typisch expressionistische Dynamisierung des Landschaftsbildes“ in dem Gedicht „*Der Mond verbarg sich...*“ (1907) bereits „ein prägnantes Beispiel gab“²². Als besonders wichtiges Landschaftselement, das „das Abrücken vom sympathischen Naturgefühl zeigt“, zeichnen sich nach Schneider die „Wolkenbilder“ in Heyms Poemen aus: Vom Beginn seines Schaffens an hat der Dichter Wolken nicht nur als Staffage seiner Landschaften gebraucht, sondern den Zug der Wolken immer wieder zu einem zentralen Motiv ganzer Gedichte gemacht. Oft zeichnet Heym regelrechte Himmelslandschaften nach. Nicht von ungefähr begegnen einem Formeln wie 'Wolkenland', 'Wolkenberg' oder 'Auen des Himmels' auch in Gedichten, in denen das Motiv nur beiläufig behandelt wird²³. Neben den romantisch geprägten Bildern der Wolken ist von Anfang an auch ein Gestaltwandel der Wolken kennzeichnend, der meist ins Unheimliche hinüberspielt: es tauchen immer wieder Wolkengebilde als kämpfende Heere, sterbende

²¹ Ebd., S. 45.

²² Ebd., S. 46.

²³ Ebd., S. 47.

Krieger, apokalyptische Reiter oder eben als ein Zug von Toten auf. Die immer stärker werdende Dämonisierungstendenz in der reifen Dichtung Heyms basiert in erster Linie auf der „Technik der Überdimensionierung“²⁴, indem der positive Stimmungswert der Unendlichkeitsperspektive der frühen Poesie zur Symbolik von Leere und Verlorenheit wird²⁵. Ergänzt werden die Verfahren von Dynamisierung und Dämonisierung auch durch eine Verhässlichung bzw. desillusionierende Darstellung der Natur. Die pejorisierenden Metaphern wirken insgesamt schockierend im Vergleich zu den idealisierenden Bildklischees einer epigonal-bürgerlichen Lyrik²⁶. Doch bleibt die Bindung an Realität und Anschauung bei Heym, so Schneider, trotz des Übergewichts des Visionären bewahrt²⁷. Die Wirklichkeit zerfällt noch nicht völlig, aber sie wird „in beklemmender Verzerrung“ gesehen²⁸. Abschließend hält Schneider fest: „Die vertraute Naturumwelt zeigt sich [...] in unheimlicher Fremdheit und Verfratzung, und das Gefühl der Naturverbundenheit ist so stark erschüttert, dass selbst die Stille und Ruhe der Landschaft als quälender Druck empfunden wird. Landschaft ist hier zum Spiegelungsraum einer Krisenstimmung geworden, die jede Einfühlung unmöglich macht und den Dichter überhaupt daran hindert, die Traditionen der Landschaftsbeschreibung direkt fortzusetzen. Lediglich die kontrafaktorische Behandlung der Landschaftsmotive bot den Expressionisten Möglichkeiten, die Andersartigkeit ihrer Gesinnung und ihrer Kunst zu dokumentieren.“²⁹

²⁴ Ebd., S. 48.

²⁵ Ebd., S. 50.

²⁶ Ebd., S. 52f.

²⁷ Ebd., S. 49.

²⁸ Ebd., S. 53.

²⁹ Ebd., S. 54.

2 Theoretisch-methodologische Überlegungen

Der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit zeigt nahe Verwandtschaft mit Schneiders und teils auch mit Kortes Analyse von Heyms Naturlyrik. Zunächst werden auch hier die Natur- und Landschaftsmotivik seiner Poesie, insbesondere die Gewitter- und Wetterthematik in ihren Kombinationen mit verschiedenen tages- und jahreszeitlichen Vorgängen untersucht. Während aber bei Schneider in erster Linie der funktionale Wandel des Naturbildes in der poetischen Entwicklung Heyms im Mittelpunkt steht und Korte vor allem die metaphorische Beziehung dieses Wandels zu den sozialen Strukturen hervorhebt, wird im nachfolgenden Herangehen vornehmlich die strukturbildende Rolle der natürlich-landschaftlichen und kosmischen Erscheinungen untersucht. Bereits in Heyms frühen Jugendgedichten lässt sich nachweisen, dass diese Motive, im Einklang mit Schneiders Feststellung, eher eine kompositionelle Funktion denn einen staffagenartigen Versatzcharakter haben. Die Gewitter- und Wetterbilder bzw. ihre einzelnen Komponenten wie 'Wolken'³⁰, 'Nebel', 'Wind', 'Blitz', 'Donner', 'Regen', 'Eis' treten zwar auch vereinzelt auf, ihre häufige Präsenz in den Gedichten legt aber oft auch deren Grundthematik fest³¹. Bei

³⁰ Die herausgehobene Rolle der 'Wolken' ist, wie auch durch Schneiders Analyse nahegelegt wurde, vor allem durch ihr häufiges Auftreten und ihre entscheidende Funktion in der Dämonisierung des Naturbildes in Heyms späterer Dichtung gerechtfertigt. Unterstrichen wird ihre Wichtigkeit auch von Rölleke (Rölleke, Heinz: Georg Heym. In: W. Rothe (Hg.): Expressionismus als Literatur. Gesammelte Studien. Bern / München: Francke 1969, S. 354–373) und vor allem in mehreren Eintragungen von Heyms Tagebüchern: z. B. 29. Juni 1910, 20. September 1910, 30. November 1910 und Juli/August 1911.

³¹ Wie wichtig dieser Themenkreis von vornherein für Heym ist, sollen hier vor allem Zitate aus seiner weniger bekannten frühen Dichtung (1899–1909) belegen: *Grau verhangen ist der Himmel, – und die wehnden Todesschleier – Stürmen hin im Windgewimmel – Und sie spiegeln sich im Weiher.* (Wunsch, 1902); *Nacht ist's. Die schwarzen Wolken jagen – Vom Sturm gepeitscht hin vor dem blassen Monde. – Und schwere Tropfen niederschlagen.* (Mitternacht, 1902/03); *Spürst du das Wehen der*

ÜBER GEORG HEYMS DICHTUNG...

aller Wichtigkeit des unmittelbaren Erscheinens der Gewitter- und Wetterthematik, das uns in den nachfolgenden Gedichtanalysen ebenfalls beschäftigen wird, wird im weiteren weniger der

*Winde der Nacht? – Siehst du in Wolken den flammenden Schein? – Hörst du in Lüften das Dröhnen der Schlacht? – Der große Pan führt heute den Reihn. (Frühling, 1904); Ihr Wolken, meine Brüder, faßt mich an, – Komm, Sturm und rase, peitsch uns durch die Weiten! – Oh, Gott, du höchster Gott, du Herr des Sturmes, der Winde!... (Schwarzer Tag, 1904); Kämpf du nur weiter, Mensch, um hohe Ziele. – Mit schwankem Kahn stoße in die Nacht – Und denk, daß Einer über Sternen wacht, – Der Sturm und Blitze bändigt deinem Kiele... (Sonett, 1904); Die Wolken standen, schwarze Türme, – Ragende Berge in der Runde. – Der bleiche Himmel barg die Stürme/Schwer lastend auf dem düstren Grunde. (In der Öde, 1905); Ein Wolkenzug am dunkeln Himmelsrand, – Wie rote Reiter, die auf Rappen reiten, – Wie weißer Leiber tanzgelöstes Band, – Wie altersgrauer Toten traurig Gleiten. // Und nun nur noch ein schmales goldnes Band – Gesponnen auf den tiefen Dunkelheiten – Von Wolkenland schweben zu Wolkenland, – Wie Brücke in die fernen Ewigkeiten. (Die Abendwolken, 1905); Am Himmelsgrund zog eine Wolkenwand – Gewitterschwer, weit hinten überm Strom. – Und ab und zu huschte ein bleicher Schein – Hinauf, und Donner grollte fern. (Nacht in einer kleinen Stadt, 1906); Es floh der Sommer. Und mit rauer Hand – Brach der Erobrer Herbst mit lautem Sturm – Des Sommers letzte Burg... (Auf einer Insel landete ich an..., 1907); Die nahen Donner schallten von dem Fluß. – Der Wind ergriff der Inselpappel Laub, – Und warf's dem Ufer zu als Herbstes Gruß... (Die nahen Donner schallten von dem Fluß..., 1908); Des Ackers Furchen waren regenschwer – Vom Märzgewitter, dessen Wolken zogen – Am Horizonte unterm Regenbogen... (Des Ackers Furchen waren regenschwer..., 1909); Ihr kommet von des dunklen Meeres Haus/ Mit langen Mähnen und mit grauen Hufen. – Des Sturmes Vogel schwang sich euch voraus, – Vor Tage schon erscholl im Land sein Rufen. // Ihr stürzt ins Waldtal und ihr hebt euch fort, / Apokalypsis Reiter aus dem Grunde. – Es schwankt des Sturmschiffs graugefügter Bord, – Ins Brachfeld jagt es, weiter jede Stunde. // Der Baum, an dem des Sommers Schatten findet – Im heißen Feld der müden Schnitter Schar, – Von dunklen Flammen scheint er angezündet, – Wie ein Gerippe, jedes Lebens bar. (Den Wolken I, 1909); Wenn der Frühlingswind und die Wolken fahren – Noch vom Dufte des Eises schwer – Weither fliehend vom fernen Meer, – Über den Friedhof weit und der Toten Scharen... (De Profundis, 1909); Die Gewitter- und Wetterthematik bestimmt allerdings auch einen wesentlichen Teil von Heyms reifer Poesie (1910–1912). Es sollen hier nur einige Titel aufgezählt werden: *Es wird nicht hell...*, Januar 1910; *Wolken* (Letzte Fassung), März 1910; *Der Weststurm*, April 1910; *Im Osten zieht das ungeheure Reich...*, Mai 1910; *Der Himmel wird so schwarz...*, Juni 1910; *Das Stromtal ist von schweren Wettern hell...*, August 1910; *Die Wanderer*, Dezember 1910; *Vor einem Gewitter*, Juli 1911 *Alle Lichter starben im Sturm*, August 1911.*

thematisch-symbolische als vielmehr der strukturelle Aspekt der Gewitter- und Wettermotivik hervorgehoben. Dies bedeutet, dass das Gewitter- und Wetterthema als Konstruktionsprinzip von Gedichtwelten nicht allein naturlyrische Gedichte erfassen kann, sondern, zumindest teilweise, auch auf die Beschreibung und Erklärung von Heyms Großstadtlyrik, dem eigentlich „paradigmatischen Beispiel seiner literarisch vermittelten Entfremdungsthematik“³², ausgedehnt werden kann. Umgekehrt heißt das wiederum: Gedichtwelten, die strukturell zwar auf der Basis der Kombination von Gewitter- und Wetterthematik mit Tages- und Jahreszeitenzyklen bzw. deren Teilstrukturen und Einzelkomponenten (z. B. 'Morgen', 'Abend', 'Nacht', 'Mitternacht', 'Himmel', 'Sonne', 'Mond', 'Sterne', 'Frühling', 'Sommer', 'Herbst', 'Winter' bzw. 'Abendwolken', 'Frühlingswind', 'Weststurm' usw.) aufgebaut sind, können durchaus unterschiedlich thematisiert werden, wenn eine gewisse strukturelle Übereinstimmung wie z. B. im Falle von „Gewitter“ und „Krieg“ oder „Wetter“ und „Stadtbild“ usw. zwischen den einzelnen Themen besteht. Auch sollen Gedichte, die strukturell ähnlich gebaut sind, nicht unbedingt derselben Schaffensperiode des Dichters angehören, was wiederum dafür spricht, die aus dieser Sicht zu starre und vielfach künstlich wirkende Grenze von 1909/1910 in Heyms poetischer Laufbahn aufzuheben bzw. zu relativieren. Die abstrakt-strukturelle Ebene, die das Aufeinanderbeziehen von unterschiedlichen Themen ermöglicht, macht es andererseits sinnvoll, im weiteren, besonders wenn es um theoretisch-methodische Fundierung geht, statt der bisher sehr konkret anmutenden Natur-, Landschafts-, Gewitter- oder Wetterbild eher über ihre Schemata bzw. Schemastrukturen zu sprechen. Die scheinbar unmittelbaren Natur-, Landschafts- oder Gewitterbilder stellen grundsätzlich Modelle dar, deren Rolle und Aufbau sich nicht nach den Naturgesetzen der Erfahrungs-

³² Siehe Korte 1982, S. 52.

wirklichkeit richten, sondern den literarischen Konstruktionsgesetzen der Gedichte als Textwelten folgen. Vor den Einzelanalysen empfiehlt es sich, zunächst den Schema-Begriff etwas genauer zu beleuchten, um den weiteren Gebrauch des Konzepts theoretisch abzusichern und seine kognitiv-psychologische und poetologische Verwendung voneinander zu unterscheiden.

KOGNITIVE SCHEMAKONZEPTE³³

Der Schema-Begriff, der bei einzelnen Autoren oft auch als Frame oder Skript bezeichnet wird, lässt sich vor allem auf Überlegungen in der kognitiven Psychologie bzw. der Kognitionstheorie allgemein zurückführen. Wenn im Folgenden kurz auf einige Charakteristika der Schematheorien eingegangen wird, werden die fachspezifischen Probleme bezüglich der internen Strukturiertheit und Funktionsweise bzw. der möglichen Operationen und Hierarchien von Schemata in den einzelnen Auffassungen nicht diskutiert. Hier sollen nur die Grundidee des Schemadenkens und dessen Rolle beim Verstehen von stereotypen Situationen beleuchtet werden.

³³ Zur Problematik siehe u. a. folgende Arbeiten zur Grundlagenforschung bzw. zu einem allgemeinen Überblick über die Forschung: Minsky, Marvin: A Framework for Representing Knowledge. In: P. H. Winston: The Psychology of Computer Vision. New York: McGraw-Hill 1975, S. 211–278; Shank, Roger C. / Abelson, Robert P.: Scripts, Plans, Goals and Understanding. Hillsdale: Lawrence Erlbaum 1977; Dijk, Teun A. van: Macrostructures. Hillsdale: Lawrence Erlbaum 1980; Beaugrande, Robert-Alain de / Dressler, Wolfgang Ulrich: Einführung in die Textlinguistik. Tübingen: Niemeyer 1981; Konerding, Klaus-Peter: Frames und lexikalisches Bedeutungswissen. Untersuchungen zur linguistischen Grundlegung einer Frametheorie und zu ihrer Anwendung in der Lexikographie. Tübingen: Niemeyer 1993; Rickheit, Gert / Strohner, Hans: Grundlagen der kognitiven Sprachverarbeitung. Modelle, Methoden, Ergebnisse. Tübingen / Basel: Francke 1993; Conrad, Elfi-Marein: Gedächtnis und Wissensrepräsentation. Aspekte der Abbildungsleistung kognitionspsychologischer und filmsemiotischer Modelle: ein Impuls zum Paradigmenwechsel. Hildesheim u. a.: Olms 1993.

Ein Schema wird, ähnlich den Modellkonzepten, oft als eine kognitive Datenstruktur oder ein kognitives Modell des Wahrnehmenden angesehen, das unter einem bestimmten Aspekt die wichtigsten Charakteristika eines Gegenstandes oder eines Ereignisses usw. repräsentiert³⁴. Dies ermöglicht zugleich, die Informationen in typische oder nicht-typische bzw. relevante oder nicht-relevante einzuteilen. Aus linguistischer Sicht sind solche Schemata im Sinne Fillmores, der selber über Frames spricht, „gängige Beschreibungen des normalen kulturspezifischen Weltwissens über typische Bezugsobjekte“³⁵. Die Mitglieder einer Kultur- und Sprachgemeinschaft teilen ja wesentliche Erfahrungen der Welt, oder des üblichen Verhaltens und Handelns in stereotypen Situationen und dgl., ohne dass man in diesen Fällen den Anspruch auf wissenschaftliche Beschreibung erheben würde. In seinem resümierenden Aufsatz über verschiedene Schemakonzepte stellt Tergan fest, dass Schemata im wesentlichen komplexe und dynamisch organisierte Wissenseinheiten mit hoher interner Kohärenz sind. Sie repräsentieren (prototypisches) Wissen auf allen Abstraktionsebenen über Objekte, Fakten, Begriffe, Situationen, Ereignisse, Handlungen, Folgen von Ereignissen, Handlungsfolgen oder Darstellungsformen. Schemata können ineinander eingebettet, miteinander vernetzt und hierarchisch organisiert sein. Jedes Schema enthält Subschemata und die Schemata unterliegen einem ständigen Wandel. Schließlich ist noch kennzeichnend, dass Schemata auch Variablen enthalten, die für bestimmte, inhaltlich umgrenzte Informationsbestandteile stehen³⁶. Als Teilstruktur des Schemabegriffs ist in diesem Zusammenhang noch das Skript-Konzept zu erwähnen, das vor allem die innere Kohärenz und den

³⁴ Siehe Rickheit / Strohner 1993, S. 80.

³⁵ Siehe Konerding 1993, S. 47.

³⁶ Siehe Tergan, Sigmar-Olaf: Modelle der Wissensrepräsentation als Grundlage qualitativer Wissensdiagnostik. Opladen: Verlag für Sozialwissenschaften 1986, S. 105f.

prozessualen Charakter einer stereotypen Situation zu modellieren sucht. Dieser Aspekt kann auch unser Wissen über Begriffe, die in Heyms Dichtung eine wichtige Rolle spielen, genauer kennzeichnen. Ein Skript wird in Skripttheorien als eine stereotype Handlungssequenz in einer typischen Situation angesehen. Ein Skript oder Szenario spezifiziert dann im Grunde genommen, welche Handlungen (oder Ereignisse) in welcher Reihenfolge auftreten. Bestimmte Typen von Skripts können eine strenge Reihenfolge der Handlung vorschreiben (wie z. B. bei einem Restaurantbesuch), andere hingegen legen nur eine lockere und variable Reihenfolge der Handlung fest (wie z. B. bei einem Einkauf im Supermarkt)³⁷.

Im Sinne der Schema-Theorien ließe sich nun z. B. das „Gewitter-Schema“ als ein kognitives Modell begreifen, das unser stereotypisches Wissen zum Begriff bzw. der Naturerscheinung 'Gewitter' darstellt. Es enthält wichtige Charakteristika, typische und relevante Informationen von Phänomenen bzw. Ereignissen, die innerhalb einer Kultur- und Sprachgemeinschaft üblicherweise als 'Gewitter' bezeichnet bzw. identifiziert werden, wobei die jeweils individuellen Ausformungen eines Gewitters keineswegs alle Bedingungen eines abstrakten Gewitter-Schemas erfüllen sollen. Interpretiert man das Gewitter eher als ein Skript oder Szenario, dann heißt dies: weniger die Aufbaukomponenten des Begriffs 'Gewitter' wie etwa Wolken, Regen, Blitz, Donner, Wind usw. werden akzentuiert als vielmehr der stereotypische Verlauf eines

³⁷ Die Definition von Scripts lauten bei Schank und Abelson: „A script is a structure that describes appropriate sequences of events in a particular context. [...] Scripts handle stylized everyday situations. They are not subject to much change, nor do they provide the apparatus for handling totally novel situations. Thus a script is a predetermined, stereotyped sequence of actions that defines a well-known situation.“ (Schank / Abelson 1977, S. 41) Auch van Dijk's Scripts „denote prototypical episodes“, d. h. sie sind „sequences of events and actions, taking place in frames. Scripts are typically based on different kinds of conventions“ (van Dijk 1980, S. 234):

Gewitters, von dem eine Gemeinschaft, zumindest seine globalen Züge betreffend, ähnliche Vorstellungen hat. Man wird die Zeichen und die Chronologie der Herausbildung, des Ausbruchs, der Entfaltung und des Aufhörens des Gewitters als kohärenten (narrativen) Prozess erkennen. Und was daraus folgt, ist gleichermaßen wichtig: dieser kohärente (narrative) Prozess wird auch dann als ein Gewitter-Szenario interpretiert, wenn der Prozess nicht als ‚Gewitter‘, sondern, und darauf zielt diese Betrachtungsweise anhand von Heyms poetischer Entwicklung und am späteren Erklärungsversuch von *Der Krieg I*³⁸ ab, an der Oberfläche als ‚Krieg‘ thematisiert wird.

Auf Grund der umrissenen Schema-Theorien kann der Schema-Begriff praktisch auf jedes Konzept, jedes Ereignis, jede Situation und jede Handlung angewandt werden. Da dies jedoch wenig Sinn für seine spezifische Verwendung in der Literaturwissenschaft ergibt, muss zunächst geprüft werden, wie und innerhalb welcher Grenzen diese Konzeption in der Theorie literarischer Erklärung sinnvoll genutzt werden kann. Schemata sollen dabei offensichtlich nicht der Modellierung der gedächtnismäßigen Repräsentation von Wissen, der Darstellung lexikalischen Bedeutungswissens oder der kognitiven Sprachverarbeitungstheorie dienen. Vielmehr bezeichnen sie und ihre Kombinationen im literaturtheoretischen Bereich, um dies gleich hier vorwegzunehmen, umfassende Strukturierungsverfahren, die geeignet dafür sein können, den Gesamtaufbau Heymscher Gedichtwelten auf abstrakter Ebene zu kennzeichnen. Es handelt sich um Schemata (bzw. Teilschemata) wie z. B. das Gewitter-Schema, das Wetter-Schema, das Sturm-Schema, das Wolken-Schema, das Tageszeiten-Schema, das Abend-Schema, das Jahreszeiten-Schema, das Winter-Schema, das Herbst-Schema oder das allgemeine Strukturschema der Transparenz (im Sinne von Imaginieren, Visionieren oder Vergegenwärtigen von

³⁸ Siehe Teil 2 dieser Arbeit.

ÜBER GEORG HEYMS DICHTUNG...

Zuständen und Ereignisreihen der einen Sphäre in einer anderen), die sich in Heyms Lyrik, selbständig oder miteinander kombiniert und vernetzt, meist als wichtige Ordnungs- bzw. Konstruktionsprinzipien ausweisen. Sie können außer den unmittelbaren Natur- und Landschaftsszenen, um dies noch einmal hervorzuheben, auch andere Themenbereiche strukturieren und durch den Aufbau der Textwelten verschiedene Wertordnungen mit konträren Komponenten wie etwa Vitalistisches und Totes, Historisches und Mythisches, Ideales und Dämonisches oder Metaphysisch-Ewiges und Endzeitlich-Apokalyptisches zustande bringen.

SCHEMABEGRIFF UND LITERATURTHEORIE

Die umrissenen kognitiven Schema-Theorien dürften u. a. auch zur Lösung des Problems beitragen, wie unser Wissen von der Welt, von Gegenständen, wiederkehrenden Situationen und Ereignissen, vom stereotypen Verhalten und Handeln, das im Laufe einer langen Sozialisation erworben wird, formal dargestellt und in die Erklärung des allgemeinen Verstehensprozesses einbezogen werden kann. Was sich allerdings für das Alltagsverständnis als nützlich erweist, muss bei dem Verständnis von Literatur nicht unbedingt behilflich sein. Es stellt sich daher die Frage, wie weit die Stereotypen der Erfahrungswirklichkeit zur Lösung semantischer Probleme literarischer Werke überhaupt geeignet sind, wenn die Literatur bekanntlich durch ihren Aufbau eigene, für das Verständnis eher unbekannte und oft nicht leicht zugängliche neue 'Standards' produziert. Anders formuliert heißt das: als angemessene Interpretanten literarischer Texte lassen sich sicher nicht vorgegebene Welten mit festgelegten Schemastrukturen ansehen. In der Literatur, wie in der Kunst allgemein, geht es doch darum, eigene Welten mit eigenen Gesetzen und Werten zu schaffen und auf diese Weise, den automatisierten Schemavorstellungen von der

Welt gerade entgegenwirkend, neue Alternativen zu bieten. Wenn dem so ist, dann fragt man sich, ob und in wie weit Schematheorien der kognitiven Wissenschaften für die Literaturwissenschaft, insbesondere für die Interpretation literarischer Werke, nutzbar gemacht werden können. Diese Frage lässt sich sinngemäß allein aus der Sicht der Literaturwissenschaft beantworten.

Im Folgenden sollen die wichtigsten Thesen eines literarischen Erklärungskonzepts, das geeignet dafür ist, das Verhältnis der Literaturwissenschaft und der Schematheorien hinreichend zu beleuchten³⁹, zusammengefasst werden. Nach Bernáth etablieren literarische wie nichtliterarische Texte wenigstens eine Welt, die als Textwelt bezeichnet wird. Textwelten sind komplexe Sachverhalte, deren Konstruktion durch den Leser die erste Phase der Textverarbeitung darstellt. Es handelt sich dabei um eine sprachlich-philologische und außersprachlich-enzklopädische Textauslegung, die auch unser Weltwissen mit einbezieht und dadurch auch von der Schemavorstellung der Kognitionstheorie Gebrauch macht. Diese Art Textauslegung ist ein Verstehensprozess, der, wie Bernáth meint, kein Teil, sondern die Voraussetzung literarischer Erklärung ist.

Bei seinem Erklärungskonzept geht Bernáth von der Hypothese aus, dass der Aufbau der „vergegenwärtigten“ Textwelt sich für den Leser notwendigerweise als willkürlich erweist. Jene Reihe von Operationen, die zur Aufhebung dieser Willkürlichkeit dienen,

³⁹ Die nachfolgenden interpretationstheoretischen Ansichten beruhen grundsätzlich auf Bernáth, Árpád: *Narratív szövegek irodalmi magyarázata* [Zur literarischen Erklärung narrativer Texte]. In: *Literatura* 3–4 (1978), p. 191–196. Vgl. dazu auch Bernáth, Árpád / Csúri, Károly: „Mögliche Welten“ unter literaturtheoretischem Aspekt. In: Csúri, Károly (Hg.): *Literary Semantics and Possible Worlds – Literaturesemantik und mögliche Welten*. Szeged: JATE 1980, S. 125–257 und Bernáth, Árpád / Csúri, Károly: *Remarks on Literary Text-Explanation*. In: *Quaderni di Semantica* 1 (1985), p. 53–64.

nennt er Erklärung. Die Willkürlichkeit des Aufbaus der Textwelt kann grundsätzlich von zweierlei Art sein. Dementsprechend lässt sich von zwei Grundtypen der Erklärung sprechen.

(a) Der Aufbau der Textwelt ist für den Leser willkürlich, wenn ihm nicht bekannt ist, ob die Propositionen im Text wahr oder falsch sind. Er kann jedoch denken, dass die Wahrheitswerte erkennbar sind, da die Welt, die die Textwelt darstellt, auch unabhängig von der Textwelt existiert. Aufgrund dieser Welt lässt sich entscheiden, ob die Textaussagen wahr oder falsch sind, welche Sachverhalte der Textwelt bestehen bleiben und welche nicht. Diese Erklärung, die als Wahrheitsanalyse mit den Komponenten 'Textwelt' und 'vorgegebene Welt' operiert, wird als eine *nichtfiktionale* und *nichtliterarische Erklärung* von Textwelten angesehen.

(b) Der Aufbau der Textwelt kann aber auch dann willkürlich sein, wenn der Leser den Wahrheitswert der Aussagen zwar als gegeben annimmt, aber den Aufbau der Textwelt für unbegründet hält. Damit ist gemeint, dass es keine von der Textwelt unabhängige Welt gibt, die hinsichtlich einer Wahrheitswert-Analyse des Textes relevant sein könnte. Unbegründet ist der Aufbau der Textwelt für ihn, weil er nicht weiss, warum die Textwelt gerade auf die gegebene Weise und aus den gegebenen Sachverhalten aufgebaut ist. Und doch kann der Leser zugleich auch denken, dass der Aufbau der Textwelt sowohl unbegründet, als auch begründbar ist. Begründet wird der Aufbau der Textwelt für ihn, wenn er eine Theorie konstruieren kann, die die gestellten Warum-Fragen beantwortet und damit die wichtigsten Anweisungen für den Aufbau der Textwelt gibt. In diesem Fall lässt sich nach Bernáth über *fiktionale* und (möglicherweise) *literarische Erklärung* von Textwelten sprechen. Literarisch erfolgreich erklärte Textwelten sind (poetisch) *mögliche Welten*.

Vor dem Hintergrund dieses Konzepts scheint die Anwendungsmöglichkeit des kognitiven Schema-Begriffs bei der literarischen Erklärung von Texten eher beschränkt zu sein. Liest man zum Beispiel folgende Strophen in Heyms „*Wolken*“: „Es nahen Mönche, die in Händen bergen – Die Totenlichter in den Prozessionen. – Auf Toter Schultern morsche Särge thronen. – Und Tote sitzen aufrecht in den Särgen. // Ertrunkene kommen. Ungeborner Leichen. – Gehenkte blaugeschnürt. Die Hungers starben – Auf Meeres fernen Inseln. Denen Narben – Des schwarzen Todes umkränzen rings die Weichen“, dann ist leicht einzusehen, dass unser stereotypes Wissen über „*Wolken*“ und „*Wolkenzug*“ – selbst wenn auf Grund des Gedichttitels kein Zweifel besteht, dass man hier „*Wolken*“ Revue passieren lässt – nur in geringem Maße zu der Erklärung solcher Visionen beitragen kann. Mit der Schemakennntnis allein ist nicht zu beantworten, warum die *Wolken* gerade als 'Mönche mit Totenlichtern', 'morsche Särge auf Toter Schultern', 'Ertrunkene' oder als 'Ungeborner Leichen' versinnbildlicht werden und warum sie in dieser Reihenfolge in ihrer gespenstischen Prozession erscheinen. Die Antwort auf diese Frage setzt voraus, dass mit Hilfe einer Theorie (bzw. eines Hypothesensystems) eine Welt konstruiert wird, in der die zitierten Bilder sinnvoll, das heißt im systematischen Zusammenhang, untergebracht werden können. Das gewählte Beispiel, das hier fragmentarisch und ohne Bezug auf den Gesamtkontext des Gedichts vorgestellt wurde, macht auch in dieser verkürzten Form deutlich, dass in dem skizzierten theoretischen Rahmen der kognitive Schema-Begriff in erster Linie für den Verstehensprozess und die nichtliterarische Erklärung von Bedeutung ist. Im ersten Fall handelt es sich, wie früher ausgeführt, um die Vorbereitungsphase der Erklärung, deren Ergebnis der 'verstandene' Text darstellt. Die nichtliterarische Erklärung bildet hingegen eine hierarchisch höher liegende Ebene, auf der der verstandene Text 'erklärt', das heißt seiner Willkürlichkeit enthoben wird. Dabei

wird auf ein Schema als vorgegebenes Modell rekurriert, das als kohärente Struktur den Aufbau der fraglichen Textwelt begründen soll. Den Schemata kommt zwar in diesem Sinne eine eminent wichtige Aufgabe in der Textverarbeitung zu, diese scheint jedoch außerhalb des Bereichs literarischer Erklärung zu liegen.

Im Folgenden soll untersucht werden, ob der kognitive Schema-Begriff tatsächlich nur bei nichtliterarischer Textverarbeitung verwendet werden kann, oder ob es doch auch Möglichkeiten gibt, Schemata als poetische Strukturierungsverfahren einzusetzen. Dies würde, wie früher angedeutet, theoretisch bedeuten, dass bestimmte Schemata die umfassenden (poetischen) Konstruktionsprinzipien von Textwelten bilden und mit den diesbezüglichen literarischen Erklärungen zusammenfallen können. Die prinzipielle Möglichkeit einer Existenz dieser Art Schemata ist dadurch gegeben, dass sich Schemata nicht unmittelbar auf Wirklichkeits-, sondern auf Wissensstrukturen, d. h. kognitive Modelle über (mögliche) Wirklichkeiten beziehen. Insofern können sie auch mit Modellen übereinstimmen, die Wirklichkeiten nicht abbilden, sondern Wirklichkeiten, nach eigenen Gesetzen, selber konstruieren. Bevor jedoch voreilig theoretische Schlussfolgerungen gezogen werden, sollen die weiteren Überlegungen anhand von exemplarischen Textanalysen untermauert werden. Zunächst soll am Beispiel von *Herbsttag* und *Nebelschauer* gezeigt werden, welche strukturierende Rolle einzelne Schemakomponenten wie z. B. „Nebel“ beim Aufbau von Textwelten haben können. Dann wird im 2. Teil der Arbeit an weiteren Gedichten aus Heyms Frühphase demonstriert, wie Schemata, wenn sie im Gedicht thematisiert werden und/oder als Szenarien von Wettergeschehnissen, Gewitterablauf, Tages- und Jahreszeitzyklen und dgl. zur Geltung kommen, zu der Konstruktion von Textwelten im Sinne literarischer Erklärung beitragen können (siehe dazu die Erklärungsversuche von *Die Abendwolken*, *Die Stadt in den Wolken*, *Die grauen Wolken*, *Im Osten zieht das ungeheure Reich*, *Wolken*, *Die Wanderer* und *Der*

Weststurm). Schließlich wird nach den Kurzanalysen von *Die Dämonen der Städte* und *Der Gott der Stadt* aus dieser Sicht am Beispiel von *Der Krieg I* die Verwandlung von Szenarien-Schemata in poetische Schemata im Einzelnen dargestellt und damit die Möglichkeit der Verwendung kognitiver Schematheorien in literarischer Erklärung von Textwelten präsentiert.

3 Komponenten des Wetter-Schemas als Strukturprinzipien in Heyms früher Poesie

Herbsttag

Ich ging an einem Nebeltag
Durch's Brachfeld hin.
Grau grenzt die Welt ein Kieferhag.
Der Acker bleicht vom Herbstgespinn.

Da schien mir durch das fahle Braun
So still, so weich,
Hinter des Schilfes kaltem Geraun
Aus treibenden Nebeln ein dämmernder Teich.

Es hallte fern wie Ruderschlag
Von einem Lande,
Das hinter Nebelmauern lag.
Und Charon stieß vom Strande.

(September 1903)

Die Geschehnisse des dreistrophigen Gedichts *Herbsttag* führen von der unmittelbaren Erfahrungswirklichkeit zum mythischen Todeserlebnis. Parallel zu seinem kurzen Weg durch die Natur legt das Ich auch eine weit größere Distanz zwischen Leben und Tod zurück: am Ende des Spaziergangs hallt *hinter Nebelmauern* ein

ferner *Ruderschlag* von *einem Lande*, wo, so scheint es ihm, „Charon...vom Strande“ stieß. Das gleichsam natürliche Fortschreiten von einem Pol zum anderen, von der (innerhalb der Textwelt) wirklichen Lebenswelt zur imaginierten Todesnähe wird durch den *Nebel* ermöglicht und als stufenweiser Übergang vom Schleierhaften zum Undurchsichtigen strukturiert. Der *Nebel* ist in jeder Strophe, in jedem Teil der Textwelt zugegen und lässt sich, um hier gleich über das Einzelgedicht hinauszuschauen, als motivische Vorstufe bzw. Variante der stets wiederkehrenden *Wolken* in Heyms Lyrik betrachten.

Der Aufbau der Textwelt soll nun auch detailliert in ihrem prozessualen Charakter dargestellt werden. Der erste Schritt zur Aufhebung des Wirklichkeitscharakters erfolgt durch die Einführung des *Nebeltags* bereits in der ersten Zeile. Der Weg des Ich, der durch das freie Feld führt, lässt sich daher von vornherein als eine tatsächliche und zugleich symbolische Bewegung aus einer wirklichkeitsnahen, überschaubaren in eine wirklichkeitsferne, undurchsichtige Sphäre der Natur beschreiben. Dass sich die real-lebendige Sphäre immer mehr zurückzieht und bald aufgelöst wird, zeigt auch die Richtung des Weges. Er führt durch das öde *Brachfeld* an einem *Kieferhag* vorbei, der die Welt des aufbrechenden Ich *grau* abgrenzt. Auch der Acker *bleicht* leblos vom *Herbstgespinn*, als wäre er in ein Spinnennetz verwickelt, durch das Gespinnst herbstlichen Verfalls der nebelig verschleierte Welt umwoben. Damit macht sich ein erstes, hier noch kaum merkliches Todeszeichen bemerkbar, das an dieser Stelle nur mittelbar und allein auf die Natur bezogen erscheint. Am Gedichtschluss kehrt der Todes-Hinweis wieder und wird durch die mythologische Figur *Charon* in leibhaft-menschlicher Gestalt als nunmehr einzige Realität des Ich imaginiert. Die stufenweise Auflösung der Wirklichkeits-Konturen in Strophe 1 führt in Strophe 2 in eine nunmehr mystisch anmutende Welt hinüber. *Scheinen* fungiert zwar vordergründig im Sinne von 'durchscheinen', trotzdem kann

die latente Konnotation ‚dünnen‘ – insbesondere durch den Strukturzwang der ‚verschleiern‘ Motive von *Nebeltag*, *grau*, *bleichen* und *Herbstgespinn* in der vorangehenden Strophe – aus dem möglichen Bedeutungsspektrum nicht ausgeschlossen werden. Auch die klar umrissenen früheren Naturobjekte wie *Brachfeld*, *Kieferhag* und *Acker* verschwinden hier nahezu vollständig. An ihre Stelle treten *das fahle Braun*, *das kalte Geraun* des Schilfes, *die treibenden Nebel* und *der dämmernde Teich*, das heißt das Verschwommene, das Ungewisse und das unwirklich Anmutende. Diese visuelle und akustische Umordnung der Natur lässt sich zugleich als weiteres Zeichen gesteigerter Todesnähe ansehen: über Verschwommenheit, Ungewissheit und Unwirklichkeit hinaus suggerieren *das fahle Braun*, *das kalte Geraun*, *die treibenden Nebel* und *der dämmernde Teich* auch etwas Düsteres, Lebloses und Vergängliches. Und doch wirkt diese Atmosphäre nicht unheimlich oder gar abschreckend: sie legt zwar eine gewisse Todesverbundenheit nahe, diese wird aber durch den ‚schönen Schein‘ einer jugendstilhaft-symbolistischen Welt gemildert, in der sich letztlich selbst die entfernte Todesahnung als ästhetisch-harmonisches Erlebnis präsentiert. Strophe 3 führt nun endgültig aus der anfänglichen Wirklichkeit und dem mystisch anmutenden Übergangsbereich in die mythische Sphäre als neue imaginative Realität hinüber. Der Wandlung entsprechend ändert sich die Beteiligung des Ich am Geschehenen. Die Unmittelbarkeit beim Auftakt (*Ich ging... – Durch's Brachfeld hin* usw.) verwandelt sich in indirekte Teilnahme, indem das Ich und seine Wahrnehmungsobjekte voneinander getrennt werden (*Da schien mir durch das fahle Braun... – ...ein dämmernder Teich*). Ihre Entfernung nimmt in Strophe 3 dermaßen zu, dass das Wahrgenommene schließlich nur noch in der Vorstellung des Wahrnehmenden existiert. Nach der Halluzination im ersten Teil der Strophe (*Es hallte fern wie Ruderschlag – Von einem Lande, – Das hinter Nebelmauern lag*) wird in der syntaktisch und semantisch selbständigen Schlusszeile

eine neue, von der früheren Erfahrungswirklichkeit völlig abgesetzte Phantasie-Realität des herannahenden Todes etabliert: *Und Charon stieß vom Strande.*

Der *Nebel* als Komponente des Wetterschemas erweist sich also bereits in diesem frühen Gedicht als wichtiges Konstruktionsprinzip der Textwelt. Der Schluss schafft auch thematisch unmittelbare Parallelen zu anderen Gedichten Heyms, von denen hier – um ein Beispiel für den Zusammenhang von der frühen mit der reifen Schaffensperiode zu geben – nur auf die *Wolken* hingewiesen wird. Dort heißt es in der letzten Strophe: *Es wurde dunkel in den grauen Lüften. – es kam der Tod mit ungeheuren Schwingen. – Es wurde Nacht, da noch die Wolken gingen – Dem Orkus zu, den ungeheuren Grüften.* Vergleicht man die Schlusszeilen der beiden Gedichte, so besteht zwischen ihnen eine offensichtliche Steigerung. Während im ersten Fall *Charon* gerade nur aufbricht, das Ich zu holen, wird die Todesreise in den *Wolken* bereits dem Ende, dem *Orkus, den ungeheuren Grüften*, der mythischen Unterwelt zugeführt. Das heißt, die beginnende Todesreise am Ende von *Herbsttag* wird durch die endende Todesreise am Schluss von *Wolken* abgelöst. An diesem Beispiel zeigt sich auch die motivische Beziehung zwischen *Nebel* und *Wolken* innerhalb des Werks eindeutig. Beiden kommt die gleiche Funktion zu. Beide sind, wenn auch in abweichendem Maße, mediale Strukturen der Todesreise. Der abrupte Wechsel zwischen Herbsttag-Wirklichkeit und imaginierten Todesrealität mit der Charon-Figur am Ende von *Herbsttag* ähnelt in vielerlei Hinsicht dem ebenfalls plötzlichen Wechsel zwischen dem sich lange hinziehenden Wolken- und Todeszug und der unerwarteten Benennung des *Orkus* und der *ungeheuren Gräfte* als Endziel der Todesreise. Dieses Umschlagen am Gedichtschluss gilt in mehreren Gedichten Heyms als charakteristisches kompositionelles Merkmal.

Der *Nebel* wird bereits vor dem *Herbsttag*, in einem der frühesten Gedichte Heyms, thematisiert. Auch im vierstrophigen

Nebelschauer werden Tod und Untergang – auf epigonal-pathetische Weise – direkt angesprochen. Die Ähnlichkeit mit *Herbsttag* lässt sich auf abstrakter Ebene – trotz offensichtlicher Unterschiede – leicht erkennen. Noch eindeutiger als in *Herbsttag* besteht die Funktion des *Nebels* für das Ich in der Entfremdung und Vergeistigung der Naturwelt und gleichzeitig damit im visionären Heraufbeschwören und Transparentmachen des unsichtbaren Reichs der Toten. In ihrer Keimstruktur ist damit bereits in den allerersten Naturgedichten des jungen Heyms jene Tendenz vorweggenommen, die sich vor allem in seiner späteren Großstadtlyrik durchsetzt und voll entfaltet: das geisterhaft-dämonische Umhüllen und Beherrschen der städtischen Welt. Es zeigt sich ferner auch an diesem ganz einfachen Beispiel, das im Folgenden kurz analysiert werden soll, dass der *Nebel* tatsächlich als Vormotiv von *Wolken* betrachtet werden kann. Beide liegen hier der imaginativen Umgestaltung und Überführung der Wirklichkeit in eine Todeslandschaft zugrunde.

Nebelschauer

Letztes Herbstestrauern
In rotem Abendscheine.
Und tot die alten Mauern.
Ich weine, weine, weine.

Leise Nebel schleichen
Wohl um den finstern Tann
Und weiß verhüllte Leichen
Schweben zu mir heran.

Sie flüstern von Liebe und Leide
Mir vieles in mein Ohr
Und um die graue Weide
Tanzt es herum im Chor.

ÜBER GEORG HEYMS DICHTUNG...

Sie strecken ihre Knochen
Zu mir, zu mir herab,
Mein Herz ist mir gebrochen
Sie zogen mich ins Grab.
(1899–1902)

Im Auftaktbild *Letztes Herbstestrauern – In rotem Abendschein* vereinigen sich Elemente des Tages- und Jahreszeitenwechsels, die, um die ‚toten alten Mauern‘ und das ‚Weinen‘ ergänzt, auf eine seelische Krise als bevorstehenden Untergang hinweisen. In Strophe 2 steht nicht mehr das Vergehen im Mittelpunkt, hier wird der Tod selber visioniert und, in einer paradoxen Formulierung, ins Leben gerufen: ‚Nebel‘ schleichen leise um den *finstern Tann* und nehmen als *weiß verhüllte Leichen* gespenstisch-menschliche Gestalten an. Sie *schweben* zu dem Ich *heran*, das somit unmittelbar in den Kreis der *Toten* einbezogen wird. Das Motiv der immer stärker zu einem imaginären Todesland umgeformten Landschaft war auch in *Herbsttag* zu beobachten, wo die stufenweise Aufhebung der Wirklichkeit durch das nebelige *Herbstgespinn* das Mittel auf dem Weg zur Begegnung des Ich mit dem als *Charon* identifizierten Tod darstellte. In Strophe 3 enthüllt sich dann andeutungsweise die mögliche Ursache von Melancholie und Todesstimmung des Ich, indem das Rauschen des nebelverhangenen finsternen Tannenwalds, das *Flüstern* der mystischen, *weiß verhüllten Leichen* von *Liebe und Leide* auf eine hoffnungslose oder enttäuschte Liebe hindeutet. Nun werden aber die nebeligen Gespenster, die *weiß verhüllten Leichen* weiter vitalisiert. Ihrem Flüstern von *Liebe und Leide* folgt ein Totentanz: *Und um die graue Weide – Tanzt es herum im Chor*. Dass es sich in der Tat um einen Totentanz handelt – erneut ein Motiv, das zur wichtigen Strukturkomponente zahlreicher Gedichte in der reifen Periode Heyms wird –, zeigt sich in der 4. Strophe besonders eindeutig. Während zuvor die *graue Weide* im Chor umtanzt wird, wird das Ich auf dieser Stufe der Steigerung nicht

einfach umgeben, sondern von den ihm entgegengestreckten *Knochen* ergriffen und, nachdem sein *Herz* bricht – eine pathetisch-ironische Rückbestätigung der hoffnungslosen Liebe –, *ins Grab* gezogen. Wie in *Herbsttag* zeichnet sich auch hier ein imaginiertes Todeserlebnis ab, bei dessen Inszenierung Nebel, Tages- und Jahresuntergang sowie Totentanz gleichermaßen eine Rolle spielen. Etwas abstrakter ausgedrückt: das melancholische Ich visioniert durch die stufenweise „Vernebelung“ seiner Wirklichkeit den eigenen Tod. Der vitalistische Aspekt ist hier eigenartigerweise mit dem Tod gekoppelt: die Wirklichkeit des herbstlichen Abends wird zunächst mit den weiß verhüllten Leichen, ihrem Heranschweben, Flüstern und Tanzen im Chor in eine vom Nebel verschleierte Todeslandschaft verwandelt, die, sich weiter mobilisierend, letztlich das Ich ins Grab zieht, das heißt, mit in sich aufnimmt. In der späteren Großstadtpoesie Heyms ist der Verwandlungsprozess selbst kaum noch ausgeführt, vielmehr bildet das Endergebnis der Dämonisierung den eigentlichen Ausgangspunkt. Die Umgestaltung selber, abgesehen von manchen konkreten Wetter- bzw. Gewittermotiven, ist meist nur noch als latenter Schemabezug vorhanden.